



Estudos Semióticos - número três (2007)

Olhar semi-simbólico de um desenho-charge de Angeli

Berenice Martins BAEDER (FFLCH-USP)

RESUMO: Trataremos da análise semiótica de um desenho-charge de Angeli com bases numa proposição semi-simbólica de abordagem. Perscrutaremos de que maneira as categorias do plano da expressão visual estabelecem conexão com as do plano do conteúdo na sintagmatização da totalidade de significação do objeto escolhido, para aí identificar efeitos de sentido.

PALAVRAS-CHAVE: semiótica visual; enunciação; semi-simbolismo; antífrase.

ABSTRACT: *This article presents a semiotic analysis, based on a semi-symbolic approach proposal, of a cartoon by Angeli. It investigates the ways the categories of the plane of visual expression establish connections with the categories of the plane of content in the totality of meaning of the chosen object drawing, and then identifies some of its meaning effects.*

KEYWORDS: *visual semiotics; enunciation; semi-symbolism; antiphrase.*

1. Introdução

Greimas, em *Semântica estrutural*, aponta que o domínio da semântica, como ciência, além de servir ao estudo de qualquer conjunto significativo, seria indiferente à língua natural em que fossem veiculados os conteúdos¹. Portanto, a metalíngua que o semiótico propunha naquele estudo deveria ter como postulado a unicidade do sentido (manifestado por diferentes planos de expressão). Tal recorte epistemológico permitiu, assim, a elaboração de um modelo pelo qual o plano do conteúdo fosse abordado independentemente do plano da expressão: o percurso gerativo do sentido.

Dos 60 do século XX para cá, uma das direções tomadas pelos estudos semióticos foi exatamente aquela cuja preocupação seria a de vincular o plano do conteúdo ao da expressão, buscando uma metalinguagem que desse conta dos muitos planos da expressão em conexão a seus conteúdos semânticos, isto é, que estabelecesse relações entre imanência e manifestação numa totalidade de significação: o texto, no qual o plano da expressão também fizesse sentido.

Este trabalho tratará, assim, da análise semiótica do desenho-charge de Angeli, com bases numa proposição semi-simbólica de análise. Perscrutará de que maneira as categorias do plano da expressão visual (topológicas, eidéticas e cromáticas) estabelecem conexão com as categorias do plano do conteúdo na sintagmatização textual de nosso desenho-objeto, para, a partir daí, identificar alguns efeitos de sentido.

2. Texto-objeto



A charge-desenho de Angeli foi tirada da revista *Chiclete com banana* — título que homenageia Jackson do Pandeiro e sua canção chamada, também, “Chiclete com banana”. Em formato de magazine, não era apenas uma revista de quadrinhos, mas um veículo de comportamentos e idéias incômodos. Misturando *bebop* com samba, *rock* tocado com zabumba e tamborim, absorvia grandes autores que na época estavam fora da mídia, como Glauco Mattoso e o poeta *beat* brasileiro Roberto Piva.

A revista, ícone dos 80 do século XX, marco na história da produção e consumo de quadrinhos brasileiros, atirava para todos os lados e mostrava, sobretudo ao jovem urbano, que “rebeldia e comportamento marginal tinham história”², principalmente pela série de artigos de Cláudio Willer (poeta e tradutor dos *beats* aqui no Brasil) sobre a geração da contracultura *beatnik* dos anos 60 e a influência da ideologia *punk* dos 70. *Chiclete com banana* era um todo significativo que pulsava na vida urbana da metrópole de um país que vivia o início da abertura política após mais de vinte anos de ditadura militar, os começos de uma racionalização de mercado (inclusive o editorial) e o primeiro *boom* tecnológico na área da informática: a passagem das CPD’s³ à microinformática.

3. Plano da expressão e persuasão enunciativa

Este estudo não busca esgotar as possibilidades de análise do objeto, nem tampouco mostrar mecanicamente caminhos para uma abordagem do visual. Pretende, antes, estabelecer um diálogo com a obra e marcar nesse âmbito uma, dentre muitas abordagens possíveis.

Assim, começemos pelo fato de o desenho estar enquadrado na contra-capa da revista. Em razão disso, a leitura mais freqüente que dele faríamos seria da esquerda para a direita, de cima para baixo. Entretanto, no texto-desenho isso não ocorre. Nosso olhar é como que forçado a se fixar na sua região inferior, movimentando-se, em seguida, em direção à parte superior.

Na verdade, o que acontece é que esse movimento obedece a estratégias plásticas engendradas pelo enunciador que impõem à percepção do enunciatário uma certa performance do olhar. Vejamos como isso acontece plasticamente.



As oposições entre as categorias formais plásticas escuro/claro (mancha escura da ave/toalha clara); cercado/cercante (despacho⁴/edifícios), curvilíneo/linear (região do espaço circular da encruzilhada/linhas retas dos blocos e das ruas) destacam e dão valor à figurativização do despacho.

Inserida nessa região circular, a ave preta, dentro de um círculo menor e contido naquele, recebe uma sobrevalorização por meio de outras oposições justapostas àquelas: cercado/cercante (ave/apetrechos do despacho); monocromático/policromático (ave escura/apetrechos coloridos).



Resultado: a ave rouba a cena de imediato!

Uma visão do esquema plástico reduzido às suas oposições formais elementares um pouco mais enxutas ficaria assim:



O movimento de baixo para cima é guiado pelas linhas verticais que estabelecem uma relação de oposição com o espaço curvilíneo que ocupa o despacho. Essas linhas empurram nosso olhar na busca da figura à qual ajudam a dar forma plástica (os blocos verticais). Só aí vemos o desenho em quase sua plenitude (não é de imediato que distinguimos as partes internas desses blocos) e percebemos algo no mínimo curioso: se, de um lado, a figura do despacho é valorizada plasticamente pela enunciação, que de saída dirige a ela nosso olhar por meio das oposições referidas, no plano geral do texto, isto é, no enunciado enunciado, são os blocos maciços de CPD que ganham importância. Isso acontece pela posição ocupada por essa segunda figura no espaço topológico da página: na região superior. Esse processo metonímico de natureza posicional, que põe em relação a figura do inferior da página com a figura da porção superior, não é inocente, acidental: destaca-se o que está na parte superior das páginas de jornais e revistas, assim como tem mais impacto o que aparece centralizado nela⁵.

Assim, a figurativização que está na porção superior começa a se mostrar lentamente. De início, percebemos apenas pontos, manchas, como uma textura aplicada nesses blocos. Aos poucos, vamos identificando os motivos que figurativizam os mecanismos internos dos antigos computadores. Esse efeito plástico é dado pelo uso do estilo pictórico de representação. Por isso, temos uma “visão em massa”, esses objetos são descritos plasticamente como manchas; são, antes, uma impressão, porque é da natureza desse tipo de estilo conferir à representação um caráter indeterminado⁶.

Em oposição frontal a esse estilo é aquele usado para representar o despacho e seus adereços. A figurativização do mítico plasticamente é construída segundo a concepção do estilo linear: “de aspecto fundamentalmente objetivo, apreende e expressa os objetos em suas contingências fixas e palpáveis”⁷. O efeito disso é o discernimento imediato desse espaço e de suas reverberações semânticas. A relação que o texto faz entre as categorias plásticas *pictórico vs. linear* e as categorias semânticas *lógico vs. mítico (ciência vs. misticismo)* está, no mínimo, problematizada no desenho de Angeli, uma vez que, plasticamente, efeitos de imprecisão, subjetivação, do estilo pictórico, são homologados aos conteúdos do lógico, da ciência, do racional, do inorgânico, do objetivo. De outro lado, homologam-se, igualmente de maneira contraditória, as categorias plásticas do estilo objetivo, da captação do objeto em sua fixidez e na plenitude icônica de suas formas e cores, aos conteúdos do mítico, do místico, do orgânico.

Vemos, assim, que, de um lado, a enunciação nega o que o enunciado enunciado afirma: aquela chama a atenção ao despacho, ao espaço mítico, ritualístico, do sobrenatural, e este destaca os blocos de CPD, o espaço racional, prático, lógico, figurativizado no texto pelos duros blocos verticais. De outro lado, a própria relação semi-simbólica que se estabelece entre as categorias plásticas características do estilo pictórico e do linear e as respectivas categorias semânticas do texto é de caráter contraditório, se dá pelo conflito. O efeito disso tudo é uma tensão gerada pela convivência contígua dessas duas figuras (seus conteúdos e suas características plásticas) às quais se conferem pesos equivalentes, numa relação de muito bem marcada

oposição. Sabemos que quando o conflito é instaurado entre as instâncias da enunciação e do enunciado enunciado trabalha-se com as esferas do segredo e da mentira: “o que parece dizer não diz; o que não parece dizer diz”⁸. Mais adiante, será proposto um desvendamento dessas duas faces construídas por esse mecanismo.

Outro dado que merece nossa atenção no desenho é o da disposição de seus planos. Há, nele, três planos bem distintos: um do bloco de CPD no centro-superior da página, num plano de fundo marcado plasticamente pela perspectiva dada pelas linhas que a compõem, assim como pelo sombreamento que lhe confere profundidade em relação aos outros dois blocos posicionados à esquerda e à direita do texto; outro plano é o que engloba o despacho e os dois blocos laterais, um pouco mais aproximado do enunciatário, marcado, também, pela maior luminosidade dos blocos e pelas linhas que engendram sua perspectiva; e, ainda, um terceiro plano que transpõe o texto, mas que nele marca esse efeito: na parte inferior do desenho, no limite da página, há uma estrutura que, pela perspectiva e luminosidade, está num plano ainda mais próximo de quem aprecia o desenho. Ela está inacabada, sugerindo continuidade além do texto, em direção a nós, o espaço no qual se acha o enunciatário.

O resultado dessa disposição triplanar é uma imagem do enunciatário que equivaleria a um quarto bloco de CPD e que estaria, forçosamente, a observar a cena.

4. Transposição de espaços: duas isotopias

Examinando agora a totalidade do texto, a primeira impressão é a de que se trata de uma via pública em que ruas, de onde sobem edifícios, se ligam formando uma encruzilhada. A isotopia do espaço público, coletivo, é marcada pela figurativização /ruas/ e /prédios/, iterando o público, a multidão, o coletivo. A ruptura dessa redundância sêmica se faz pelo padrão que estampa os “prédios”: o mecanismo interno das CPDs. Essa fratura possibilita, por sua vez, a leitura de uma outra isotopia, a do espaço privado. As grandes CPDs, no passado, preenchiam amplos espaços nos bancos, nas empresas, etc. Formavam verdadeiros edifícios de processamento, separados por passagens que permitiam a circulação do pessoal responsável pela sua manutenção e manipulação. Nessa leitura, as ruas seriam essas passagens e, nela, os computadores readquirem seu traço nuclear. A ruptura dessa isotopia, agora, é dada pela presença do despacho.

No texto, as figuras polissêmicas responsáveis pela ligação dessas isotopias são rua e edifício: /rua/ comportando os traços /espaço público onde circulam pessoas/ e /passagem de circulação de pessoas entre um computador e outro/. Já o conector /edifício/ possui os traços /blocos de CPDs/ e /edificações que abrigam o espaço privado/ (seja de empresas, seja de moradias).

5. Semi-simbolismo e ironia no humor de Angeli

Vimos que no texto há duas partes bem definidas topologicamente pelas categorias plásticas *superior* vs. *inferior*. Marcamos também que a essa categoria plástica estão relacionados os conteúdos gerados pela categoria *lógico* vs. *mítico*. Outras categorias plásticas relacionam-se a tais semantismos, como uma noção de rapidez

maior da região superior, pela ocorrência de maior número de pontos num espaço rigidamente definido por retas e que figurativizam os blocos, em oposição à lentidão de pouquíssimos pontos no espaço inferior, não delimitado, o do despacho (o que gera outra categoria: *concentrado vs. difuso*).

Enfim, o que se lê na contigüidade desses paradigmas é que de baixo para cima (num movimento imposto pelo enunciador, como vimos lá atrás) fazemos um caminho que vai, num *continuum*, do mais mítico ao mais lógico: do espaço de atualização mítica e mística representado metonimicamente pelo despacho, passando pelas ruas — o não mítico (representando um pragmatismo mundano), aos prédios, que marcam a lógica, o racional a ciência. Ocorre que, se estamos na isotopia das ruas, curiosamente esse movimento é contradito pelo efeito de irrealidade criado pelo padrão dos prédios. Por isso, aquele movimento do mítico ao lógico está sobredeterminado, nessa isotopia, por outra categoria semântica, e que naquele movimento de baixo para o alto se fará do mais real ao mais irreal. O que coloca o sobrenatural, o místico, o mítico na esfera do real e o lógico e seus semantismos, na do irreal.

Já na isotopia do privado (tomando o espaço do texto como sendo o interior de alguma empresa e nesta o local de instalação das CPDs), o mesmo movimento ganha outros conteúdos: vai-se, agora, do mítico, do sobrenatural, do irreal (irrealidade como o efeito gerado pela presença de um despacho num espaço como esse) ao real, que seria o lógico, racional, etc. Podemos pensar, assim, sobre em que tipo de relação assentam-se tais isotopias.

Na isotopia da rua, estaria contida aquela do privado, pelo processo metafórico que descreve como similares prédios e computadores (é como se enxergássemos através dos prédios e víssemos sua intimidade, seu interior: os mecanismos internos dos computadores). A relação entre ambas, portanto, é metonímica: a parte (o privado) inserida no todo (a rua contendo o privado também).

Quando se consegue, então, perceber uma isotopia encaixada na outra e a isso conectamos a antífrase identificada parágrafos atrás, é possível avaliar os efeitos de sentido gerados por tais tensões.

Ao lermos em Georges Gusdorf que o mito é uma estrutura do conhecimento, a “pré-história da filosofia, primeiro conhecimento que o homem adquire sobre ele próprio e sobre o meio”, equivale a dizer que a consciência mítica é que permite a inserção da razão na existência, na sua totalidade. Se não fosse o mito, a razão permaneceria “como que suspensa no abstrato”, abandonada a si própria, “sem integração no mundo real”⁹. Assim, é o mito que torna a razão um dos reais possíveis na existência humana. Isso, no texto, está muito bem construído irônica, plástica e semanticamente — o baixo, o chão, o escuro, o sujo (sangue), o curvilíneo, o irrepetível (cada atualização do mito é uma, porque se dá segundo escolhas culturais, num período de tempo, etc.), o homem, a sabedoria popular ressignificando e dando concretude ao alto, linear, asséptico, ao padronizado, à sabedoria que se escora na chamada ciência.

Pensando o mito e a informática como linguagens é possível que estejamos diante de dois protótipos daquilo que Bakhtin chamou forças centrífugas e forças centrípetas. O mito é um produto da coletividade. É por definição plurilingüismo da realidade. O espaço da liberdade e do inacabamento¹⁰. Enquanto a informática, e com ela as chamadas “novas tecnologias”, obedece a forças centrípetas: é o monologismo

centralizador, unificador — não há como negar que a informática introduz uma linguagem mundial, uma rede mundial, um mercado mundial, normas mundiais, uma linguagem regida por interesses da classe dominante e abertamente ligada à indústria bélica mundial¹¹.

A lógica que toma, hiperbolicamente, um imenso espaço na vida urbana retratada no desenho é colocada em xeque; sua autoridade é questionada e as diferenças entre cultura popular e aquela de bases científicas aqui são negadas pela irônica presença da mítica galinha preta de encruzilhada em representação francamente diminutiva, mas que ganha outros contornos nas tensões engendradas pela enunciação.

Finalmente, revelam-se a mentira e seu correspondente segredo, efeitos gerados pela antífrase identificada no começo deste pequeno estudo: seria, no mínimo, ingênuo relacionar a porção inferior do desenho de Angeli ao humano e a superior, ao inumano. O homem está tanto numa região, quanto noutra. Por trás da lógica, da razão e da ciência, que se afirmam na neutralidade, na assepsia, estão a fragilidade, os afetos, instabilidades e os interesses humanos. Nada há neutro!

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFIAS

FIORIN, José Luiz. *Elementos de análise do discurso*. São Paulo: Contexto, 1999.

_____. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. São Paulo: Ática, 2006.

GREIMAS, A. J. *Semântica estrutural*: pesquisa de método. Isidoro Blikstein e Haqira Osakabe (Trad.). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/Cultrix, 1976, p.23.

GRIMAL, Pierre. *Dicionário da mitologia grega e romana*. 2. ed. Lisboa: Difel, 1993.

TEIXEIRA, Lucia. “Copo, gaveta, memória e sentido: análise semiótica da função da crônica nos cadernos de cultura de jornais cariocas” (Universidade Federal Fluminense/CNPq). A versão preliminar desse texto foi apresentada na III Jornada Internacional: semiótica e a crítica das práticas midiáticas, no Centro de Pesquisas Sociosemióticas da PUC-SP, em agosto de 2001.

WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos fundamentais da história da arte*: o problema da evolução dos estilos na arte mais recente. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

Consultas na Internet

“Angeli Matador”, com os entrevistadores Verena Glass, Bárbara Castelo Branco, Julianne do Carmo, Guto Lacaz, Rogério Nunes, Ricardo Vespucci, Márcio Carvalho, Fernando do Valle, Wagner Nabuco, Sérgio de Souza. Disponível em http://carosamigos.terra.com.br/da_revista/edicoes/ed50/angeli.asp. Acesso em: 27 julho 2006.

MORAES, Raquel de Almeida. “Uma filosofia da educação para a universidade virtual”. Disponível em: http://www.revistaconecta.com/conectados/rachel_uma_filosofia.htm. Acesso em: 2 julho 2006.

“Ylê Iyá, o Portal dos Orixás”, glossário de Candomblé. Disponível em <http://yle.iya.nom.br/yleiya/glossario.html>. Acesso em: 13 maio 2007.

Como citar este artigo:

BAEDER, Berenice Martins. Olhar semi-simbólico de um desenho-charge de Angeli. **Estudos Semióticos**, Número 3, São Paulo, 2007. Disponível em <www.fflch.usp.br/dl/semiotica/es>. Acesso em "dia/mês/ano".

¹GREIMAS, A. J. *Semântica estrutural*: pesquisa de método. Isidoro Blikstein e Haquira Osakabe (Trad.). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/Cultrix, 1976, p.23.

²“Angeli Matador”, com os entrevistadores Verena Glass, Bárbara Castelo Branco, Julianne do Carmo, Guto Lacaz, Rogério Nunes, Ricardo Vespucci, Márcio Carvalho, Fernando do Valle, Wagner Nabuco, Sérgio de Souza. Disponível em http://carosamigos.terra.com.br/da_revista/edicoes/ed50/angeli.asp. Acesso em: 27 julho 2006.

³Centrais de Processamento de Dados, antigos computadores que, mais tarde, seriam substituídos pelos micros e que hoje figuram na esfera da nanotecnologia.

⁴Despacho é um tipo de oferenda dedicada a Èsù (Exu — divindade da religião afro-brasileira do Candomblé), quer no início das cerimônias (Pàdé), quer nas encruzilhadas, nos matos, rios e cemitérios. In: “Ylê Iyá, o Portal dos Orixás”, glossário de Candomblé. Disponível em <http://yle.iya.nom.br/yleiya/glossario.html>. Acesso em: 13 maio 2007.

⁵TEIXEIRA, Lucia. “Copo, gaveta, memória e sentido: análise semiótica da função da crônica nos cadernos de cultura de jornais cariocas” (Universidade Federal Fluminense/CNPq). A versão preliminar desse texto foi apresentada na III Jornada Internacional: semiótica e a crítica das práticas midiáticas, no Centro de Pesquisas Sociossemióticas da PUC-SP, em agosto de 2001.

⁶WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos fundamentais da história da arte*: o problema da evolução dos estilos na arte mais recente. João Azenha Jr. (Trad.). São Paulo: Martins Fontes, 2000. p. 26-27.

⁷Idem, p. 28.

⁸FIORIN, José Luiz. *Elementos de análise do discurso*. São Paulo: Contexto, 1999. p. 62.

⁹GUSDORF, Georges. *Mythe et métaphysique. Introduction à la philosophie*. Paris: Flammarion, 1968. Apud GRIMAL, Pierre. *Dicionário da mitologia grega e romana*. 2. ed. Lisboa: Difel, 1993. p. XII.

¹⁰ Noções emprestadas a Bakhtin *apud* FIORIN, José Luiz. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. São Paulo: Ática, 2006. p. 8 e 30.

¹¹“... a racionalidade técnica hoje é a racionalidade da própria dominação...”, Adorno & Horkheimer, 1985. MORAES, Raquel de Almeida. “Uma filosofia da educação para a universidade virtual”. Disponível em:

http://www.revistaconecta.com/conectados/rachel_uma_filosofia.htm. Acesso em: 2 julho 2006.